

CANTOCHÃO OU POLIFONIA? MÚSICA E DEVOÇÃO NOS MOSTEIROS FEMININOS PORTUGUESES NO PERÍODO MODERNO

ELISA LESSA*

Sobre o uso da polifonia na música vocal e instrumental nos mosteiros femininos

A mais antiga peça polifónica até agora conhecida em Portugal é um hino a São Bernardo de Claraval escrito cerca de 1225, pertencente ao Convento de Arouca, uma das casas femininas cistercienses mais importantes em Portugal. Segundo Manuel Pedro Ferreira “quanto à vocalização polifónica de peças originais de índole religiosa, tudo leva a crer que, por volta de 1500, era ainda entre nós um luxo artístico confinado a círculos muito restritos”¹. Porém, durante os reinados de D. João II e D. Manuel, não só a prática musical polifónica foi incentivada como se deu uma renovação dos livros litúrgicos. O único Livro de Coro conservado do Mosteiro de Arouca foi descoberto em 1947 pelo monge beneditino Dom Mauro Fábregas e contém exclusivamente repertório polifónico de compositores ibéricos dos séculos XVI e XVII, nomeadamente Christobal de Morales, Manuel Mendes, Francisco Velez, Simão dos Anjos ou João Leite de Azevedo. Segundo Ana Delfina Carvalho², uma série de notas em margem

* Universidade do Minho.

¹ Manuel Pedro Ferreira – A Música religiosa em Portugal por volta de 1500. In *III Congresso Histórico de Guimarães*. Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães, 2004, p. 208.

² Ana Delfina Xavier de Paiva de Sá Carvalho – *O Códice Polifónico de Arouca. Estudo e Transcrição*. Dissertação de Mestrado. Lisboa: Universidade Nova, 2012.

apontam para a execução instrumental de baixão e viola da gamba, reveladora da práxis musical no contexto do convento de Arouca.

A presença de música instrumental em Portugal no século XVI no culto divino estava ligada ao repertório vocal polifónico dobrando as partes vocais, mas foi assumindo progressivamente alguma autonomia constituindo um momento próprio da liturgia. Ao facto de a música instrumental assumir gradualmente rubricas inscritas na liturgia, com versões instrumentais de *Kyrie* na Missa e salmos, hinos e *Magnificat* no Ofício Divino não são alheias as demandas do Concílio de Trento que deixou de exigir que todas as rubricas da liturgia fossem realizadas vocalmente. Durante os séculos XVI e XVII desenvolveu-se em Portugal uma prática musical complexa, baseada numa tradição polifónica latina, fortemente influenciada pela Contra-Reforma, com particular destaque na música das catedrais de Lisboa, Évora, Coimbra e Braga.

No caso dos mosteiros femininos, a *praxis musical* foi alvo de uma ampla reflexão no Concílio de Trento. As diretrizes saídas do Concílio de Trento constam nas obras dos cardeais Carlo Borromeo e Gabriele Paleotti, entre outros autores. Uma das propostas apresentada por Gabriele Paleotti apontava para que devia ser permitido apenas a prática do cantochão, visando banir a prática polifónica vocal e o uso dos instrumentos, com exceção do órgão. A decisão final do Concílio, na sua vigésima quinta sessão realizada a 3 de dezembro de 1563, deixou exarado no Decreto sobre Religiosos e Religiosas que competia às autoridades locais diocesanas decidir sobre a prática polifónica nos mosteiros femininos. No entanto, no caso do Mosteiro de Nossa Senhora da Encarnação do Funchal, os *Estatutos* datados de 1642 referem no capítulo tocante ao governo espiritual a permissão apenas para se cantar o cantochão e a proibição de instrumentos, incluindo o órgão³.

As *Constituições e diffinições, da Ordem de S. Bento pera a Província do Brazil*, publicadas em 1623, confirmaram o Mosteiro da Baía como casa-mãe da congregação na província. Estas Constituições, no seu capítulo onze, apresentam algumas considerações sobre a prática do canto polifónico nos mosteiros. O Abade Provincial, juntamente com os outros Abades, Definidores e Visitadores entenderam que a prática de música polifónica “trazia inquietações” aos mosteiros, pelo que deixaram expresso o seguinte:

“[...] Porquanto ordinariamente ha inquietações em sustentar Cappellas de cantto dorgão, mandamos aos Prelados que quando senão puder cantar sem estas inquietações, o não cantem, e se uze de canto chão pauzado, e com devoção para

³ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Arquivo das Congregações*, liv. 1142.

o que mandarão aprender todos os irmãos de toda a curiosidade, e diligencia; o Padre Provincial o fará assy organizar [...]”⁴.

Alguns anos antes, no Segundo Capítulo Geral da Congregação beneditina realizado no Mosteiro de Tibães em 1575, tinha já sido colocada a questão de ser permitido ou não o canto polifónico. Na margem direita do manuscrito foi escrita a seguinte anotação: “Por agora se permite o canto de órgão no coro, com quanto aja muita quietação”⁵.

A “inquietação” causada pela prática da música polifónica era, como se depreende, comum a monges e monjas. Certo é que, com ou sem autorização, a prática musical nos conventos femininos era constituída por um amplo repertório polifónico sacro vocal e instrumental.

A proibição da Música Polifónica nos Mosteiros da Arquidiocese de Braga

Na Arquidiocese de Braga, os *visitadores* nomeados pelos Arcebispos ou os próprios arcebispos não deixaram de exercer um controlo rigoroso nos mosteiros da arquidiocese relativamente à prática musical. Porém, se ao longo do século XVII a prática polifónica e a aprendizagem de instrumentos musicais era incentivada em alguns mosteiros, já em meados do século XVIII a hierarquia religiosa proibiu de forma clara a prática polifónica, permitindo apenas o cantochão com acompanhamento de órgão.

Quais as razões de tal mudança de orientação musical?

Em 1638, o Arcebispo Sebastião de Matos Noronha, após a *Visita* realizada ao Mosteiro de S. Salvador, decidiu que as monjas do mosteiro beneditino deveriam ter aulas de canto e instrumentos: “[...] que a dita câmara se aplique e repute para nella se ensinar o canto e a tanger alguns instrumentos [...]”⁶.

As Senhoras Músicas, muitas delas peritas em solfa, tocar harpa, órgão e outros instrumentos, ensinavam as demais. Todavia, era permitido que alguns mestres de fora do convento ensinassem as religiosas. Em 1717, o Arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles recomendava à Abadessa do Mosteiro dos Remédios algumas regras a seguir nas lições de música.

“[...] Seria muita pena sentir que os mestres que vão ensinar as religiosas [...] tomassem ocasião para procurar desviallas da modéstia do seu estado [...] quando alguma Religiosa tomar Lição de Solfa, ou instrumentos não estará

⁴ Elisa Lessa – *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séculos XVII a XIX): Centros de Ensino e Prática Musical*. Diss. de Doutoramento. Lisboa: Universidade Nova, 1998, p. 389.

⁵ Elisa Lessa – *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses...*, p. 41.

⁶ Universidade do Minho, Arquivo Distrital de Braga (ADB), *Visitas e Devassas*, nº 37, fl. 29.

só com o Mestre mas assistirá todo o tempo da lição com ella huma religiosa anciam, ou parenta de bom exemplo achando a Madre Abadessa que alguma religiosa, continuando largo tempo com o mesmo Mestre não permite que a religiosa aprenda, senão milhora, ou na muzica, ou no instrumento, que aprende, então bastara essa cousa para lhe não dar com ele mais grade [...]”⁷.

Através dos livros de registo de despesas dos mosteiros femininos sabe-se que alguns ditos da Paixão eram cantados em polifonia por Padres Cantores. Segundo Cardoso⁸, a prática de se cantar em polifonia certos versos do canto litúrgico da Paixão havia surgido de forma inovadora na Península, adotando-se uma leitura-canto dramatizada, correspondendo à narração propriamente dita, às frases de Jesus e às frases dos restantes personagens interpretadas por três cantores. *O Cere- monial da Congregação Beneditina*, publicado em Coimbra em 1647, contém no seu terceiro capítulo indicações sobre o Canto da Paixão na Semana Santa:

“[...] A paixão cantará como he costume, dizendo o religiosos da Parte do Evan- gelho o texto do Evangelista, o do meyo os ditos de Christo, o da parte da Epístola os ditos das pessoas singulares como he de S. Pedro, da Ancilla, de Pilatos, e os ditos das turbas dirão os músicos do choro, porem faltando estes, o mesmo religioso dos bradados os dirá todos.”⁹

Mas a questão problemática não era o Canto da Paixão, uma vez que tal fun- ção era assumida por cantores contratados pelo mosteiro. D. José de Bragança, na *Visita* realizada em 1743, ouviu o testemunho de algumas monjas que no interrogatório afirmaram ser costume no mosteiro a representação de *Comédias* e *Intermezi* e, naturalmente este repertório não se coadunava com as formas de espiritualidade da vida monacal.

Entre as quarenta questões colocadas pelo arcebispo, uma referia-se à pre- sença nas grades e locutórios de pessoas com o título de Mestre que juntamente com as Religiosas cantavam e tocavam alguns instrumentos. Nesse mesmo ano, D. José de Bragança faz sair um decreto proibindo as monjas do mosteiro dos Remédios de cantar em polifonia, justificando a medida do seguinte modo: “[...] para se evitar a comunicação com as criaturas do século, que de outra sorte fica sendo necessárias, para eles ensinarem a tocar alguns instrumentos e a cantar muitos papeis [...]”¹⁰.

⁷ ADB, *Visitas e Devassa*, nº 19, fl. 78.

⁸ José Maria Pedrosa Cardoso – Em busca do Peculiar na Música Sacra Portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII. In *Sons do Clássico*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 119.

⁹ Elisa Lessa – *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses...*, p. 71.

¹⁰ Universidade do Minho, Arquivo Distrital de Braga, *Registo Geral*, nº 305, fl. 61.

Segundo Ivone Pais Soares¹¹, o príncipe-arcebispo, que na memória da infância ficou marcado pelo conceito de clausura com a sua mãe retirada para o Mosteiro de Santa Clara de Lisboa e o próprio para a casa do Secretário das Mercês da Casa Real e mais tarde para o colégio do Espírito Santo em Évora, mediatizou os conceitos barrocos da estrutura moral e social, imbuídos de arcaísmo tridentino no campo da conduta feminina. Dos arcebispos bracarenses setecentistas, D. José de Bragança foi aquele que mais controlou o “modus vivendi” feminino.

Também D. Gaspar de Bragança, Arcebispo de Braga nos anos de 1758 a 1789, fez sair um decreto destinado a todos os mosteiros do Arcebispado, proibindo o uso dos instrumentos com exceção do órgão, apontando como única prática permitida o cantochão. Extinguiu ainda o ofício de Mestre de Capela, substituindo-o pelo ofício de Cantora Mor. No decreto, D. Gaspar revela o seu desagrado pela música então ouvida:

“[...] Por quanto somos informados que nos Mosteiros de religiosas da nossa obediência se vão absolutamente introduzindo o uso de solfas de exquezita composição e harmonia que são mais próprias do recreio dos teatros que da devoção dos coros das esposas de christo as quaes suposto lhe seja permitido o canto só, lhes hé licito o que for devotamente santo e gravemente composto e que mova a levar a alma Deus, e não a distrair o animo do mundo [...]”¹².

Alguns anos antes já o *visitador* do Bispado de Miranda em *Visita* ao Mosteiro de S. Bento de Bragança, em 1690, havia referido que a música nos mosteiros se havia ordenado para os divinos louvores e não para os entretenimentos humanos¹³.

As monjas tinham um gosto particular por um género musical que viria a ser palco das maiores ligações entre o sagrado e o profano na prática musical monástica, os vilancicos litúrgicos ou *chançonetas* como também são designados. No Natal e Ano Novo, as monjas, utilizando a língua vulgar e as melodias populares e popularizantes introduzidas nos ofícios litúrgicos no meio dos textos latinos, interpretavam este repertório que, ao longo do século XVII, foi adquirindo um carácter concertante, evidenciando uma alternância entre policoralidade e melodia acompanhada.

As admoestações e avisos da hierarquia religiosa sobre “os perigos e consequências” da prática musical polifónica são uma realidade ao longo dos séculos XVII e XVIII, facto que evidencia também que as monjas impuseram a sua pró-

¹¹ Maria Ivone da Paz Soares – *E a sombra se fez verbo*. Braga: Associação Comercial de Braga, 2009, p. 56-59.

¹² Universidade do Minho, Arquivo Distrital de Braga, *Visitas e Devassas* n.º 30.

¹³ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Bragança, S. Bento*, caixa 1, Livro 1.

pria vontade. Lino d' Assunção transcreveu em 1900 um manuscrito do mosteiro beneditino de Semide intitulado *Advertencias em Geral para a Perfeição / Regulamento mais particular* onde se lê que o serviço no Coro é *officio dos anjos, e quanto nos basta para nos exercitar nos louvores divinos*¹⁴. De nada adiantavam as sucessivas proibições dos prelados visitantes ou as normas indicadas nas *Constituições Municipaes* do mosteiro onde se proibiam *os vestidos seculares, mui menos de homens para representações, nem comedias, nem Actos Sacramentais, nem de vidas de santos ou santas*¹⁵.

Os Estatutos do Mosteiro de Santa Clara de Guimarães e a prática musical polifónica

O Mosteiro de Santa Clara de Guimarães foi fundado em 1548 pelo cónego Baltazar de Andrade, mestre-escola da Colegiada de Nossa Senhora de Oliveira, que elaborou os estatutos do mosteiro, organizados em dezasseis capítulos. O sexto capítulo é dedicado ao Ofício Divino onde constam as obrigações da vigária do coro:

“[...] sabida no ordinário e regras e cerimoniaes pera que nam haja falta no coro [...]” e o modo de celebração do Ofício: “[...] E seera rezado bem pronunciado, claro e distinto, he o cantado segundo o costume, com sua pausa sem garganta nem contraponto [...]”¹⁶.

A 17 de dezembro de 1736, Maria Gabriela foi recebida no convento como secular, na condição de tocar órgão e harpa, cantar solfa e ensinar as religiosas¹⁷. Porém, passados alguns anos, o Arcebispo, em 1743, faz sair um decreto proibindo o canto de órgão, obrigando-se as monjas de Santa Clara de Guimarães a celebrarem as festas em cantochão, usando o missal e o antifonário do convento. Esta decisão foi certamente tomada depois do visitador do mosteiro, D. Eugénio Boto da Silva, nesse mesmo ano ter anotado o testemunho de várias monjas que o informaram que se tocava e cantava nas grades, se faziam *entremezes e se representavam bailes vestindo-se algumas religiosas de vestidos seculares*¹⁸.

¹⁴ Thomás Lino d'Assunção – *As monjas de Semide*. Coimbra: Ed. França Amado, 1900.

¹⁵ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Semide, Santa Maria*, Livro nº 1. O *Livro de Chansonetas do Natal*, MM 238 da Biblioteca da Universidade de Coimbra, contém alguns vilancicos com a indicação *Para Semide*. Ver Elisa Lessa – *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses...*, III e IV Partes.

¹⁶ Mário Martins, S. J. – Os Estatutos de Santa Clara de Guimarães. *Revista de Guimarães*. 62-1-2 (1952), p. 83.

¹⁷ Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, MC-291 (20).

¹⁸ Universidade do Minho, Arquivo Distrital de Braga, *Visitas e Devassas*, nº 75.

No entanto, apesar do decreto do Arcebispo bracarense, D. José, também neste mosteiro nunca se deixou de se ouvir música a várias vozes, tal como aconteceu no Mosteiro cisterciense de S. Bento de Cástris, em Évora.

S. Bento de Cástris, cantochão e polifonia?

O Mosteiro de São Bento de Cástris, da Ordem de Cister, é o mais antigo mosteiro feminino a sul do Tejo, tendo sido fundado em 1274, por D. Urraca Ximenes. O espólio de Livros de Coro outrora pertencentes ao mosteiro, conservados hoje na Biblioteca Pública de Évora, testemunham a presença da música nos serviços litúrgicos quotidianos desta comunidade cisterciense¹⁹.

Em 1691, o Abade Geral em *Visita* a Cástris chamou a atenção para o cuidado na formação de noviças que deviam demonstrar os seus conhecimentos no cerimonial e no cantochão. A presença de professores de música para ensino de música instrumental era destinada apenas às monjas com especial dom e exigia a autorização do Abade.

Em 1725, porém, e à semelhança do que aconteceu com as comunidades beneditinas e de religiosas clarissas, o Capítulo Geral reunido em Alcobaça proibiu a prática polifónica e os instrumentos, com exceção do órgão.

“[...] Item por ter mostrado a experiencia a Muzica figurada de canto de órgão ter degenerado notavelmente da gravidade e devoção religiosas com que se deve tratar tudo o que diz a Ordem, a respeito do Culto Divino, o que claramente se oppoem a Doutrina dos SS PP e muito principalmente N. M. p. S. Bernardo na sua elegantíssima Epistola 312 escrita ao venerável Abbade Arromarensense, na qual lhe aconselha que no seu Mosteiro não consinta canto que tenha leveza e sirva de deleite, e agrado aos sentidos e sem a gravidade que edifique e faça levantar o espirito puramente a Deos o que se não acha na Musica figurada que de presente se uza e outro si pelos grandes inconvenientes assim temporaes como espirituais dos mosteiros de religiosos como de freiras de nossa congregação se não uze o tal canto figurado, nem ainda nas maiores Festas e Solemnidades ou procissoens do anno como já se pratica no nosso Mosteiro de Alcobaça e nas mesmas igrejas e coros se não poderá usar de instrumentos alguns Muzico excepto órgão, ao qual cantarão somente o cantocham grave sem os requebros e passos de garganta de que se uza no canto figurado [...]”²⁰.

¹⁹ Sobre a música neste mosteiro consultar www.orfeus.pt. Projecto ORFEUS (FCT EXPL/EPH-PAT/2253/2013) coordenado pela Professora Antónia Fialho Conde (Universidade de Évora).

²⁰ Universidade do Minho, Arquivo Distrital de Braga, *Fundo Monástico Conventual, Cistercienses, CI 188*.

Também nas *Leis que se fizeram na 1ª Junta* realizada a 5 de abril de 1728 se determinou que as monjas deveriam cantar apenas em cantochão: “[...] a missa figurada de canto de órgão tem degenerado notavelmente da gravidade e devoção [...] somente se permite o cantochão puro, sem os requiebrs e passos de garganta de que se uza no canto figurado [...]”²¹.

Na Junta que se celebrou em Alcobaça em 1732 o Abade Geral Fr. Manuel de Mello e os demais Padres do Capítulo Geral confirmaram a lei que proibia o canto polifónico nos mosteiros femininos.

“[...] O nosso Reverendo com os mays Padres do Capítulo Geral confirmão a ley que prohibe o Canto figurado nos nossos Mosteiros das Religiosas e todas as mais de que se faz menção na Reforma que no nosso mosteiro de Odivellas fez Nosso Reverendo Padre Manuel Fr. B. de Castelbranco [...] E porquanto muitas vezes se experimenta grande falta de organistas [...] que nenhum religioso seja admitido ao curso sem saber tocar ao menos uma missa e huma salve [...] e para que nesta Ley não possa valer alguma afectada desculpa ordenão a todos os prelados das cazas em que há noviciania lhe apliquem os meynos necessários quais são melhores e instrumentos e por este modo derão esta segunda sessão”²².

Não obstante e apesar da música polifónica ter sido proibida nos mosteiros femininos cistercienses exigindo que as comunidades se restringissem ao cantochão e não admitindo nenhum instrumento musical para além do órgão, a música polifónica sempre se praticou no mosteiro de Cástris, sendo conhecidas monjas tangedoras de baixão, órgão, harpa e viola-d’arco conventuais nesta casa²³.

Assumindo várias vertentes, do cantochão à polifonia, passando pelo repertório instrumental, e mesmo pela interpretação de música profana, esta comunidade assegurou os meios que garantiram a música nas celebrações da Missa e Ofício Divino. Ao coro, que integrava toda a comunidade religiosa, competia a prática do cantochão, enquanto as partes polifónicas ou concertantes eram executadas pelas cantoras e instrumentistas mais especializadas, havendo lugar a secções solísticas pelas monjas músicas com dotes vocais reconhecidos.

Disso é exemplo o repertório proveniente de Cástris que se conserva na Biblioteca Pública de Évora e no Arquivo da Sé. Do inventário elaborado após 18 de abril de 1890, data da extinção do mosteiro, atualmente conservado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (cx 1926 e 1927) há também referência a

²¹ Universidade do Minho, Arquivo Distrital de Braga, *Fundo Monástico Conventual, Cistercienses, CI 188*.

²² Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *CI 191*, fl. 49.

²³ Antónia Fialho Conde – *Cister a Sul do Tejo, o mosteiro de São Bento de Cástris e Congregação Autónoma de Alcobaça (1567-1776)*. Lisboa: Edições Colibri, 2009, p. 416.

música sacra que outrora se ouviu em Cástris²⁴. O inventário refere música de vários compositores. Deduz-se, portanto, que as monjas de Cástris cantavam e tocavam essencialmente o repertório destes compositores e naturalmente aquele que correspondia ao seu efetivo musical, cujas obras eram também interpretadas na Sé e noutras instituições religiosas da cidade. Compreende-se, deste modo, a existência de várias versões (arranjos) de algumas obras, que assim poderiam ser interpretadas pelas monjas nos serviços litúrgicos no mosteiro.

Conclusão

Da leitura e análise dos relatórios dos *visitadores* e de outros documentos outrora pertencentes a vários mosteiros femininos de beneditinas, clarissas e cistercienses, conclui-se que foram várias as razões que conduziram a hierarquia religiosa masculina a um controlo rigoroso da música no quotidiano monástico. O entendimento de que o canto polifónico com a sua prolixidade impedia o entendimento das palavras dos textos sagrados, a ideia que a música polifónica servia para deleite pessoal, não cumprindo a sua função de louvor ao Divino, a convicção que os instrumentos musicais, com exceção do órgão, eram elementos estranhos e “contaminadores” da voz humana, a prática de um virtuosismo vocal exagerado e impróprio para o culto, a quebra de clausura com a presença de professores de música nos mosteiros e o tempo exagerado dedicado à preparação musical em detrimento de outras obrigações quotidianas, parecem ter sido os principais motivos de tal proibição. A proibição do canto polifónico e o controlo dos Arcebispos e seus *visitadores* nos mosteiros femininos não foi prerrogativa exclusiva em Portugal. Em 1665, o Arcebispo havia já proibido a música polifónica no mosteiro milanês de S. Radegonda por causa de hipotéticos escândalos em que estavam envolvidos alguns *cavalieri*, que se haviam deslocado ao mosteiro para ouvirem a música interpretada pelas monjas. O Arcebispo italiano também não ficou agradado com uma Missa e umas Vésperas, demasiado liberais, interpretadas pelas religiosas beneditinas na presença dos duques protestantes de Brunswik²⁵. Também em Itália as monjas beneditinas estavam debaixo da vigilância da hierarquia masculina.

Todavia, importa afirmar que as admoestações e ordens emanadas pela hierarquia da Igreja, que ao longo dos tempos controlou o *modus vivendi* feminino conventual e que em particular condenou nos séculos XVII e XVIII a música polifónica por entender ser esta prática musical *motivo de relaxações nos mos-*

²⁴ Antónia Fialho Conde e Elisa Lessa – A prática musical nos mosteiros femininos na segunda metade do século XVIII e princípios do século XIX: obras de compositores portugueses e italianos no mosteiro de S. Bento de Cástris (Évora) e no Convento de Ave Maria (Porto). *Revista Mátia*. 4 (2015), p. 61-88.

²⁵ Robert L. Kendrick – *Celestial Sirens. Nuns and their Music in Early Modern Milan*. Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 103.

teiros, não foram impeditivas de uma ampla prática musical intra-muros, onde havia lugar a uma expressão pessoal e comunitária com um repertório sacro onde coexistiam o cantochão, a polifonia e a música *concertante*. Disso são prova os fundos musicais dos mosteiros femininos portugueses que chegaram até nós, de finais do século XVIII, constituídos na maior parte dos casos por obras para conjunto vocal (coro e solistas) com acompanhamento de órgão (baixo contínuo) e pequenos *ensemble* instrumentais formados de acordo com a capacidade interpretativa das monjas dos mosteiros a que eram destinadas.

Mulheres artistas, *Senhoras Músicas* de grande capacidade criadora ainda que sujeitas às regras impostas pela ordem monástica a que pertenciam e numa época em que não havia direito à afirmação pessoal, não deixaram de, através da música, agir e sentir a religiosidade à sua maneira.